



CINE

Sin señas particulares, por la ruta del infierno

E

FERNANDA
SOLÓRZANO

En México, una madre que busca a su hijo o hija se ha convertido en relato común. Esto es brutal no solo por lo obvio —en lo que va de 2020 han desaparecido más de 5 mil personas— sino porque las historias de búsqueda, casi todas con final trágico, terminan por confundirse o diluirse en el imaginario. Los casos de familiares que acuden a fiscalías y abren carpetas de investigación que acumulan polvo son tan normales como las desapariciones mismas. O sea, nada normales —pero se aceptan como cotidianas.

Este entumecimiento ante lo monstruoso plantea retos para los cineastas mexicanos. Por un lado, se enfrentan a una audiencia que, quizá para mantener la cordura, da la espalda a películas que narran las vidas de las víctimas

del crimen organizado. Por otro, dejarán de recibir los apoyos que, hasta la fecha, les habían permitido explorar esos temas sin depender de productores que les exijan rentabilidad. El primer reto es creativo; el segundo, más frustrante, exige cambiar la creencia de que “el cine puede esperar”.

La película mexicana *Sin señas particulares*, de Fernanda Valadez, demuestra dos aspectos: es posible que una ficción, en virtud de su construcción brillante, conecte al espectador con realidades difíciles y que, en ámbitos como la creación, el regreso de la inversión no se calcula en pesos. *Sin señas particulares*, primer largometraje de la directora, ha sido premiado en festivales internacionales como Sundance, San Sebastián y Zúrich. Lo que esto representa para el desarrollo del cine mexicano no se registra en una hoja de Excel.

La película sigue los pasos de Magdalena (interpretada por Mercedes

Hernández), una mujer que no acepta la sugerencia de las autoridades de dar por muerto a su hijo Jesús. La última imagen que guarda de él es, a la vez, la primera de la cinta: al otro lado de una ventana, el muchacho le dice que partirá a Arizona con un amigo. Cuando pasan dos meses y ninguno de los chicos se comunica con sus familias, las madres de ambos van a un ministerio público. Quieren levantar un reporte de búsqueda pero “no hay delito que perseguir”. Los agentes les ponen enfrente carpetas gruesas con fotografías enviadas por los federales en meses recientes. Son cadáveres encontrados —algunos enteros, otros en pedazos—. La madre que acompaña a Magdalena reconoce a su hijo; es decir, al joven con quien viajaba Jesús. Durante toda la secuencia, la cámara permanece en el rostro de las mujeres. Sus expresiones van de la resistencia a creer que sus hijos estarían en las fotos al horror de pasar las hojas y ver a decenas de chicos que se les parecen hasta, finalmente, el dolor indescriptible de encontrar a uno de ellos. “Nadie debería ver a su hijo así”, dirá Magdalena después, en el sepelio del muchacho. Es la frase con la que la mayoría reacciona ante este tipo de historias —y luego las olvida, porque no puede hacer más.

Fotograma: *Sin señas particulares*, de Fernanda Valadez.



Quizá para evitar el *carpetazo* del espectador, el magnífico guion de la propia Valadez y de Astrid Rondero, también productora de la película, coloca a Magdalena en una situación enloquecedora pero que tira hacia delante. Le conceden a su protagonista el consuelo relativo de no ver a Jesús en el álbum de fotos, pero la llenan de preguntas sobre su suerte y su paradero. Sabiéndose sola en la búsqueda, Magdalena viaja a la frontera siguiendo la ruta que tomó Jesús. Así, *Sin señas particulares* es un *thriller* sin tregua, que con admirable economía del lenguaje describe la claudicación de las autoridades, los códigos de silencio impuestos por el miedo y la existencia de pueblos secuestrados por el narcotráfico. La cinta prescinde de los diálogos expositivos que delatan a los malos guiones y, en cambio, aprovecha todos los recursos del lenguaje audiovisual.

Como ejemplo, la secuencia en que Magdalena viaja hacia la frontera con el padre del chico muerto, quien le ha ofrecido llevarla en su auto. En un tramo oscuro de la carretera, de por sí mal iluminada, la protagonista y el conductor ven que en dirección contraria se acerca un vehículo grande con música de banda que suena a todo volumen. La

cámara de Valadez permanece dentro del auto, y la audiencia —como los pasajeros— calcula la proximidad de los otros por los faros cegadores y el volumen de su música. Magdalena y el hombre intercambian miradas de preocupación: temen que sean narcos —y que los asalten, o peor—. Eventualmente el vehículo pasa junto a ellos y sigue su camino. Los viajeros y nosotros respiramos aliviados. Se agradece que el guion confíe en que la audiencia sabrá descifrar el miedo de los protagonistas por el simple hecho de que lo comparte. Esta decisión creativa crea vínculos con el espectador.

Cuando Magdalena llega a la frontera, acude a un centro donde los familiares de desaparecidos dan muestras de sangre y reconocen objetos que podrían pertenecerles. Ahí conoce a otra madre cuya historia se anuncia en escenas previas. Está ahí porque le notificaron que habían encontrado el cuerpo de su hijo, pero se niega a aceptar que los restos amorfos que le muestran dentro de una bolsa realmente le correspondan. Frustrada, convence a Magdalena de no dar por muerto a Jesús tan solo porque ve su mochila entre los objetos recuperados. Si acepta eso como evidencia, le advierte la mujer, las autoridades dejarán de buscarlo. El personaje de la madre insatisfecha parecería prescindible, pero cumple funciones clave. Por un lado, apunta hacia la indolencia con que se cierran casos de investigación. Por otro, muestra otra variante de final trágico en este tipo de búsquedas. Si en su primer acto *Sin señas particulares* subrayó lo que ya sabemos —que nadie debería ver a su hijo muerto—, ahora plantea la posibilidad, igual o más aberrante, de recuperar algo *parecido* al cuerpo de ese hijo. Dados estos escenarios, parecería que, por haberlos librado, Magdalena es afortunada. El desenlace deja claro que no.

Algunos dirán que calificar de *thriller* a una historia como esta equivale a banalizarla. Sin embargo, un gran acierto de las autoras de *Sin señas particulares* es no haber perdido de vista su naturaleza: un relato de ficción que, por lo arduo de su tema, debía ser

narrado con técnicas que involucrarán a su espectador. Conforme avanza la historia, queda manifiesto que Valadez y Rondero tuvieron claras las reglas que definirían el viaje de la protagonista: nunca obtendría respuestas claras; pocas veces el espectador vería el rostro de sus interlocutores y la poca información recabada revelaría la existencia de dos realidades: la aparente, en donde nadie sabe nunca nada, y otra espantosa, que con trabajos se atreven a mencionar. Cuando Magdalena va a las oficinas de la línea de autobuses en la que viajó Jesús, la vendedora de boletos le aconseja no buscar. Luego, en los baños, le dice detrás de una puerta: “A la línea se le han perdido camiones. Regresan sin gente. Eso nadie se lo va a decir.” Le aconseja visitar un refugio de migrantes donde alguien podría saber algo. Una vez más debe cruzar el muro de silencio (“las cosas no están como para andar hablando con desconocidos”) para luego obtener una pista que le permite avanzar.

En cada una de sus paradas, Magdalena obtiene una descripción a medias del infierno al que se dirige pero también la esperanza de encontrar a Jesús. Este suspenso anima también al espectador: lo convierte, junto con Magdalena, en detective de un caso que se parece a otros miles y que las autoridades del país han optado por no investigar.

En su último acto, *Sin señas particulares* introduce a Miguel (David Illescas), un joven recién deportado de Estados Unidos, donde ha vivido cinco años. La cinta lo presenta cuando es expulsado y la cámara lo sigue de espaldas mientras cruza las muchas puertas que lo llevan de vuelta a México. Así suele filmarse a personajes que corren peligro; Valadez toma esa convención frecuente en el cine de horror y refuerza la vulnerabilidad de Miguel con un *score* de cuerdas graves que igual comunican riesgo. La paradoja es amarga: un joven vuelve “a casa”, el lugar más inseguro del mundo.

Como la madre que aconseja a Magdalena no dar por muerto a su hi-

jo, el personaje de Miguel cumple varias funciones. Amplía el contexto y muestra que los migrantes arriesgan la vida si vuelven a pie a sus países, además es un reflejo inverso del desaparecido Jesús. Miguel no quería irse “al otro lado”, pero su familia lo orilló a cruzar. En todo caso, el móvil de ambos fue la ilusión de prosperidad. Por último, su encuentro con Magdalena ilustra el reverso de la moneda: Miguel es un hijo que busca a su madre —y no imagina lo que va a encontrar.

Sin señas particulares tiende puentes con documentales mexicanos notables. Es imposible no ver en Magdalena ecos de la legendaria activista al centro de *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020), de Carlos Pérez Osorio. No es solo que ambas mujeres dejaron atrás el miedo, sino que —como sugiere el acertado título del documental— enfrentan muertes reiteradas, literales y simbólicas. El pueblo fantasmagórico en el que se encuentran Magdalena y Miguel evoca los paisajes abandonados de *El guardián de la memoria* (2019), de Marcela Arteaga, sobre una ciudad secuestrada y desplazada por el narcotráfico. Por último, *Sin señas particulares* ilustra como ninguna ficción la tesis escalofriante de *La libertad del diablo* (2017), de Everardo González: que el Mal recluta rehenes y los lleva a cometer crímenes inconcebibles. Ser rehenes no los redime, pero el retrato final es un infierno del que ni el diablo puede escapar.

Nada prepara al espectador para el desenlace de *Sin señas particulares*. Congruente con el resto de la narración, ocurre en una escena breve pero de efecto interminable. Es el único cierre posible para una historia que, como tantas otras en México, sigue la lógica de la desesperanza: por cada escenario terrible, cabe imaginar uno peor. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo en México* (2017) y España (2020).



ARTES ESCÉNICAS

¿Volver a los teatros?

2

**VERÓNICA
BUJEIRO**

2020: el año que vivimos en peligro y en el que aprendimos lo complicado que resulta conjugar a futuro cualquier actividad. El teatro ha regresado lentamente a su programación no sin la permanente incertidumbre de un rebrote y el riesgo perentorio de invitar al espectador a un espacio de convivencia cerrado. Subsiste la resistencia en modo virtual, pero se suma a una homogeneidad que enfrenta la ardua competencia con los productos audiovisuales preexistentes. Y aunque

sabemos que el teatro siempre ofrece algo más, su crisis es inminente. Volver a la normalidad anterior resulta imposible, no solo por el ritual de los protocolos higiénicos y el miedo al contagio, sino por el malentendido generalizado que ubica al teatro en nuestro país como parte de un entretenimiento insustancial que ensalza la presencia de estrellas televisivas como garantía de taquilla y no como un foro que aluda a una comunidad de sentido, a la potencia del encuentro.

El momento de tensión que vive este ámbito cultural pone en evidencia la precaria subsistencia de un sector de la población dedicado a un oficio muy poco valorado, que a la vez se encuentra en expansión dada la apertu-

ra de licenciaturas en artes escénicas a lo largo del país y que estriba en un modo de producción dependiente de un Estado que ha minado sus recursos culturales sexenio a sexenio. Una paradoja abismal que conjugada al tiempo presente requiere del gremio un urgente replanteamiento de una narrativa que sostenga el riesgo de los cuerpos en convivio para dar impulso a esa nueva convocatoria de vuelta a la vida que todos esperamos ansiosamente. Si bien abundan los foros de discusión al respecto, la pregunta “¿Qué nos hará volver a los teatros?” se convierte en la inquisición necesaria para replantear nuestro paradigma.

“Ya no hay caminos trazados, ni fórmulas, todo en el arte se transforma, como ha sucedido *cien veces* en la historia de la humanidad, solo que ahora la diferencia es que nos está tocando a nosotros padecerlo”,* opina Bárbara Colio en un ensayo que reflexiona sobre la condición de los creadores ante un tiempo incierto, en el que es necesario “separar las restricciones físicas, sociales, de convivio que se nos imponen, y procurar dejar libre y al vuelo el espíritu, el latido creativo. Hay muchas cosas a las cuales temerles hoy día, desprendámonos del miedo al intento. Es tiempo de fortalecer y mantener, la creación *inmune*”. Si bien la dramaturga y directora, quien suspendió el estreno de su obra *Julieta tiene la culpa*, alude al cuerpo del creador como el motor que sea capaz de reanimar el estado de la cuestión, habría que sumar a este esfuerzo una renovación en el vínculo con el cuerpo del espectador como lo enuncia el director y dramaturgo Luis Alcocer, quien a contracorriente de la adversidad estrenará *Coming attractions*, un recorrido de escenas del futuro estelarizadas por Goethe y un gran elenco de sombras:

Pienso que la aportación que el teatro presencial necesita hacer en su

retorno no se encuentra tanto en el territorio de lo narrativo como en la exploración y el diseño de relaciones posibles entre cuerpos. Cualquier narrativa teatral tendría que colocarnos frente al fracaso, la obsolescencia y la ineficacia de nuestros cuerpos, pero también frente a nuestro potencial como materia animada. Frente al presente horror al cuerpo, hay que poner en marcha una erótica del cuerpo. Frente a la estandarización del entretenimiento, tenemos que pensar el teatro como una posibilidad de las relaciones interpersonales. Ese sería un verdadero teatro de resistencia, un teatro realmente necesario, pero romper con nuestros hábitos requiere algo más que una pandemia.

Aunado a las cuestiones que exponen estos testimonios, habrá que pensar que, si aun los rituales más sagrados como el entierro de un ser querido están experimentando un cambio inimaginable, el teatro tendrá necesariamente que expandir su catálogo de experiencias en un ejercicio de imaginación constante que plantee un desafío interesante a la tentativa de volver a estar juntos. Quizá pueda subsistir el impulso de ofrecer una novedad basada en el roce íntimo y la proximidad, aludiendo a esa posibilidad histórica de lo clandestino como lo que ha permitido al teatro mantenerse en épocas adversas, pero en este tiempo se impone una ética y responsabilidad con el otro. Ante la aparición de estos límites se tendrá que ofrecer una lúdica de los otros sentidos, como puede ser la revalorización de la mirada en presencia —hoy completamente abismada en el vacío virtual— como ejemplo de un bastión en el que el teatro funda sus particularidades.

A todo lo anterior habrá que añadir igualmente una clara conciencia del momento que vivimos con el duelo cotidiano al que la pandemia nos enfrenta por la pérdida exponencial de vidas, pero también de los usos y costumbres que experimentan mutaciones inadvertidas en la inercia de

una vuelta a una normalidad que ya no existe. Bajo este panorama el teatro tiene la oportunidad de convertirse en un espacio de canalización para esta afrenta, como lo muestra el proyecto de Isabel Toledo y Aristeo Mora, *Cartas sonoras para cuerpos celestes*, en donde se invita a participar con mensajes de audio dedicados a aquellos seres queridos a los que no se les pudo despedir adecuadamente y que serán transmitidos posteriormente por radio, una interesante acción de duelo colectivo producido por Teatro UNAM. Un ejercicio de avanzada a los muchos que vendrán en esta y otras artes, ya anticipados crónicamente en forma de diarios de pandemia, cuyo potencial tímidamente ha rozado con el humor, el juego, el goce, elementos necesarios para subsanar la aflicción presente y de los cuales las artes escénicas pueden ofrecer opciones de entretenimiento que se alejen de los terrenos de la apropiación de imaginarios que conforman otras narrativas espectaculares.

Entre la añoranza y la utopía, la incertidumbre y una realidad brutalmente clara. El teatro de nuestro país confronta una encrucijada importante que si bien no puede suspenderse, pues de ello penden económicamente vidas creativas, tendrá que afrontar las consecuencias de una debacle generalizada no sin miedo a fallar, pero con un campo abierto a la potencia de ser un arte sostenido en el encuentro, como reflexiona Lydia Margules, directora escénica y subcoordinadora nacional de Teatro del INBA: “El regreso a los foros nos provoca la aparición del terror al otro como motor humano, pero de forma paradójica ese pánico nos recuerda que somos colectividad y en ese recuerdo dejamos de lado el miedo para recuperar la sensación de calidez, la percepción de la energía del otro en proximidad y así recuperamos la necesidad, el deseo, el gozo de presenciar y sentir desde la colectividad de la butaquería, la vida.” —

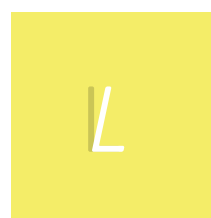
VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente pertenece al Sistema Nacional de Creadores-Fonca.

* “La creación inmune”, texto citado con autorización de la autora que se puede leer en su totalidad en: www.barbaracolio.com



ARTES VISUALES

Libertad y especificidad en *Al filo de la navaja*



SANDRA SÁNCHEZ

La Estatua de la Libertad ha caído una y otra vez en el imaginario cinematográfico. La repetición se ha convertido en cliché: cierto entendimiento

de la catástrofe se liga a la imposibilidad de sostener la alegoría y su unidad monumental. Entre 2010 y 2014, el artista de origen vietnamita Danh Võ se aproximó a este Patrimonio de la Humanidad para hacerlo colapsar, pero esta vez sutilmente, lejos de efectos especiales o tragedias particulares. Para ello, la replicó y fragmentó en trescientas unidades, en escala 1:1, bajo la condición de no ensamblarla.

La pieza lleva por título *We the people* (2011), evocando el inicio de la Constitución de los Estados Unidos de América. En un giro contextual, Võ fabricó cada parte en Shanghái, utilizando el mismo método de producción que los franceses en la original: la forma de cada hoja de cobre se aplanó a base de golpes de martillo; el ancho de cada lámina es el de dos mo-

nedas de cinco centavos estadounidenses. En palabras del artista, “este icono colosal... resulta ser muy frágil”.¹

El Museo Jumex exhibe una parte de la estatua. Sin conocer esta historia, lo que vemos es una superficie de metal que parece un muro con pliegues, una frontera y un sinsentido. La experiencia de desconcierto —previa a enterarnos de la historia detrás de la materia— es una constante en la exhibición que aloja a *We the people*, junto al trabajo de más de cuarenta artistas nacionales e internacionales como Minerva Cuevas, Isa Genzken, Sarah Lucas, Ana Gallardo, Hannah Wilke y Félix González-Torres. La muestra se titula *Al filo de la navaja*. La curaduría es de Patricia Marshall, consultora de arte que ha trabajado en la conformación de la colección del museo y que ahora la revisa para ofrecer esta propuesta.

El primer detalle que salta a la vista es que el título no utiliza un concepto o un tema como paraguas para delimitar bajo su sombra a un conjunto

de obras; más bien, alude a una experiencia en tiempo presente. Estar al filo de la navaja compromete una vivencia, un borde, un límite punzocortante, frente al cual no queda otra alternativa más que actuar, decidir y asumir los efectos. La proposición es oscura, angustiante y también cotidiana. Para transitarla, Marshall ofrece cuatro caminos; secciones teorizadas fuera del campo del arte, pero no por ello cómodas o resueltas: desplazamiento, precariedad, entropía y fragilidad.

Kit Hammonds, curador en jefe del museo, recorre conmigo la exposición. Me cuenta que antes de la pandemia el itinerario era más libre, pero que debido a ella se modificó y ahora es lineal. Eso me hizo pensar en el filo, en cómo cuando una está en una situación de emergencia parece que la multiplicidad de opciones se suspende ante la necesidad de tomar una sola decisión, *la mejor*. No le comparto mis pensamientos porque el cubrebocas entorpece la conversación. Intento concentrar toda mi atención en las obras y en el relato que me ofrece. Continúa y enfatiza la ausencia de información en las salas. El material para leer se reduce a las fichas técnicas de las obras y al texto de muro que se encuentra antes de ingresar a la galería 3, en donde Marshall asocia la curaduría a la acrobacia:

En la vida tienes que ser un acróbata. Vivimos al filo de la navaja, en una lucha constante por mantener el

¹ La información sobre esta y otras piezas de la Colección Jumex puede consultarse en: fundacionjumex.org/es.

equilibrio mientras vamos de un momento al siguiente. Al enfrentar la fragilidad de la vida batallamos para volvernos dueños de nuestro propio destino, negándonos a reconocer que estamos sujetos a fuerzas más grandes que nosotros, fuerzas que están más allá de nuestro control. Aún así, los humanos seguimos intentando someter el mundo a nuestra voluntad.²

La única constante de la exposición es la toma de postura de cada artista frente a los cuatro subtemas. Entender los procesos y pensamientos detrás de las obras requiere tiempo y paciencia por parte de los espectadores. La respuesta del museo para evitar conglomeraciones ante párrafos explicativos fue la producción de una serie de códigos QR que te llevan a una página web en la que se desmenuzan el contexto y las particularidades de lo exhibido. La información puede revisarse en internet, incluso desde casa, permitiendo al visitante un primer recorrido sin intermedios. La muestra es interesante justo por esa decisión: sin texto, las formas dan lugar a ciertos enigmas, a espacios libres de interpretación que pueden contrastarse después con la historia oficial y la intención original del artista.

Aunque la respuesta institucional de sostener a las obras como protagonistas es consecuencia de los protocolos sanitarios de la covid-19, Hammonds menciona que reducir la información en sala y dirigirla a un lugar que la exceda es una postura que el museo mantendrá una vez que termine la pandemia.

Estamos aún en “Desplazamiento”. Del fragmento de estatua de Vö partimos hacia *Aterrizaje en la luna* (1994) de Damián Ortega. Ahí se alegra el ánimo hasta que se encuentra, eventualmente, con la densidad de la realidad. A primera vista, estamos frente a una cápsula de metal galvanizada en la que cabe un cuerpo acostado, un refugio que apunta a la infancia: pantu-

flas en la entrada y un ejemplar de la historieta *Las aventuras de Tintín* sobre una colchoneta coronada por una almohada blanca y suave. La otra cara de la moneda, la otra posibilidad de lectura de la obra, borra el gesto juguetón para considerar a la pieza como una vivienda móvil en una ciudad donde hay más personas que casas disponibles. Preguntas como quién tiene la opción de usar pantuflas y si una revista siempre tiene como primer uso la lectura se abren en nuestra imaginación.

En la sección denominada “Precariedad” la vista se detiene en el contraste producido por dos fotografías que de lejos parecen monocromos, uno negro en contigüidad con uno blanco. De cerca la ilusión de abstracción universal se rompe y distinguimos signos concretos: basura poblando el suelo en medio de la hojarasca y entre la nieve. La pieza es del artista estadounidense Mike Kelley y lleva por título *Black garbage (Grassy Island [Canadian])*; *White garbage (Bob Lo Island)* (2001). En estas imágenes obscenas —sin escena: se ha perdido la distancia entre el sujeto y el paisaje citadino o natural— vemos parte del registro de un viaje en bote por el río Detroit, lugar natal del artista. El problema está frente a nuestros ojos; la primera respuesta suele ser la conceptualización del mismo, no su resolución. ¿Pesamos más las ideas o las acciones cuando se está al filo de la navaja? ¿La división entre teoría y práctica es útil para nuestra actualidad?

La selección de obras que he presentado hasta ahora parte de una decisión personal; sin embargo, esto es consecuencia del propio despliegue curatorial, que lejos de buscar una narrativa que concatene las partes, presenta, mediante las piezas, problemas concretos, urgentes y distintos entre sí, resueltos con estrategias artísticas singulares. Cada espectador elegirá dónde posar la mirada, dónde detenerse e investigar más, develando así algo de su propio interés y deseo.

En “Entropía” aparece explícitamente el cuerpo. En la instalación de video *Estela 1947/2011* (2012), Ana



AL FILO DE LA NAVAJA podrá visitarse hasta el 14 de febrero del 2021 en el Museo Jumex.

Gallardo retrata el contacto entre la artista y una mujer de edad avanzada paralizada por varias embolias. Ambas se encuentran en Xochiquetzal, una residencia para mujeres que realizaron trabajo sexual y vivieron en la calle. Ante el desorden y la incertidumbre, el contacto y la relación; no como promesa sino como acción concreta.

La muestra cierra con “Fragilidad”. La última pieza antes de terminar el recorrido es de Stefan Brüggemann, un letrero de neón que renuncia de modo explícito y juguetón al completo poderío de la razón sobre el arte y la vida. La frase iluminada dice SOMETIMES I THINK SOMETIMES I DON'T. La confesión corresponde a una situación común, pero en “boca” del artista resuena como un momento autocrítico dentro del propio sistema del arte, en donde parece que uno debe saberlo todo, todo el tiempo, o vivir en la vergüenza.

La posibilidad de más de una interpretación de las obras —que se acentúa mediante la ausencia de información como primer momento de aproximación— produce que los visitantes nos coloquemos al filo de la navaja, que decidamos ante qué historia(s) nos queremos quedar: la de nuestros recuerdos privados en relación con las formas, la de la intención del artista, la del museo y la colección... ¿Podremos acaso habitar mentalmente la contradicción o la pluralidad en un mundo en el que colapsó la ilusión de progreso y coherencia? No hay respuesta lineal o correcta, solo espectadores activos ante curadurías y piezas que, más que educarnos, buscan que tomemos postura desde nuestra especificidad. —

SANDRA SÁNCHEZ es crítica de arte y gestora cultural. Está al frente de Zona de Desgaste, un espacio independiente dedicado a estudios de estética, política y arte contemporáneo.

² El texto de sala completo puede leerse aquí: tinyurl.com/y6ytreoj

TELEVISIÓN

Universos paralelos y viajes en el tiempo



**GABRIELA
FRÍAS VILLEGAS**

odos hemos soñado con la posibilidad de viajar al pasado y corregir algún error que cometimos y que nunca logramos remediar. Este es un

tema que se plantea en dos series que han obsesionado a las audiencias *geek* porque retoman conceptos científicos y filosóficos. La primera es *Devs*, una miniserie estadounidense con solo ocho capítulos. La segunda es la serie alemana *Dark*, que este año concluyó su tercera y última temporada.

EL DETERMINISMO Y EL LIBRE ALBEDRÍO EN *DEVs*

En esta serie, la trama gira alrededor de Forest, un genio de la programación que está obsesionado con reunirse nuevamente con su hija Amaya, quien murió en un accidente siendo muy pequeña. Para hacerlo, reúne a un grupo de expertos en informática y junto con ellos construye en secreto una computadora cuántica capaz de simular el pasado y el futuro. Con una hermosa fotografía y escenarios futuristas, el escritor y director Alex Garland, quien también dirigió *Ex machina*, nos lleva poco a poco al centro del misterio: ¿será posible viajar al pasado, aunque sea en una simulación de computadora? Lyndon, uno de los miembros del equipo de Forest, desarrolla un algoritmo basado en la teoría de los mundos posibles postulada por el fi-

sico norteamericano Hugh Everett en 1957. Dicha teoría propone la existencia un número infinito de universos. Para Everett, el tiempo es como un árbol con ramas donde todos los eventos del mundo cuántico suceden al mismo tiempo. Por ejemplo, una partícula subatómica, como un fotón, puede estar en todas las posiciones posibles y, al mismo tiempo, en un universo distinto.

En una de nuestras pláticas, José Gordon me hizo notar que Jorge Luis Borges planteó ideas similares en uno de sus cuentos. En “El jardín de senderos que se bifurcan” hay un laberinto infinito en el que, al encontrarse ante una disyuntiva, una persona puede optar simultáneamente por todas las posibilidades. De ese modo, se crean diversos porvenires y diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.

Algo similar sucede en *Devs*, pues el algoritmo que desarrolla Lyndon implica que es posible que existan una infinidad de universos y que en muchos de ellos la hija de Forest esté viva. En un principio, el magnate descarta furioso el algoritmo y despide a su creador, pues el programa no es determinista. Como señalaba Pierre-Simon Laplace, en el determinismo “se puede pensar en el estado presente del Universo como efecto de su pasado y como la causa de su futuro”. Para Forest, esto implica que tiene que regresar en el tiempo, a su propio Universo para salvar a su hija, y no a algún otro.

En los capítulos finales, Forest observa la simulación de su hija creada por la computadora cuántica. La máquina se encuentra dentro de una estructura matemática llamada “cubo de Sierpinski”, un fractal que tiene un volumen igual a cero y una superficie infinita. Dicha estructura es una metáfora de la naturaleza de la máquina, pues en ella existen todos los universos posibles, en forma de simulaciones, pero ninguno es tangible. Al final de la serie, Forest se da cuenta de que el libre albedrío es posible. Además, acepta que el algoritmo de Lyndon puede ser el único modo de volver a estar con su



hija, aunque sea en una simulación de otro universo, indistinguible del suyo.

DARK Y LOS CICLOS EN EL TIEMPO

En la serie creada por Baran bo Odar y Jantje Friese, situada en la ciudad ficticia de Winden, Alemania, la misión de los dos personajes principales —Jonas Kahnwald y Martha Nielsen— es impedir que haya un apocalipsis en su mundo. Por ello, viajan en el tiempo para frenar los eventos que desataron la catástrofe.

Pero ¿sería posible viajar en el tiempo? Los físicos han llegado a la conclusión de que es posible viajar hacia el futuro. De acuerdo con las teorías de Albert Einstein, un modo de hacerlo sería viajar por el Universo, durante un año, a bordo de una nave espacial que alcanzara una velocidad cercana a la de la luz. Si lográramos esta hazaña, a nuestro regreso a la Tierra habríamos envejecido un año, mientras que en nuestro planeta podrían haber pasado miles e incluso millones de años.

Por otro lado, los científicos creen que sería prácticamente imposible viajar al pasado, pero, en el hipotético caso de que fuera posible, tendría que hacerse a través de un agujero de gusano, es decir, un túnel en el espacio-tiempo. Construir un túnel como



este no sería sencillo, pues habría que conectar un agujero negro (una región del espacio de la que nada puede escapar) con un agujero blanco (una región del espacio donde nada puede entrar). Algo irrealizable con las tecnologías que tenemos actualmente.

En la primera temporada de *Dark*, los personajes usan un agujero de gusano para viajar a tres momentos en el tiempo: los años 1953, 1986 y 2019. Dicho agujero se crea cuando se abre un contenedor de material radiactivo y este “desestabiliza” la partícula de Higgs. Al preguntarle al físico Gerardo Herrera si esto podría ocurrir, me contestó que “es completamente imposible. Los guionistas de la serie podrían haber encontrado otras maneras de crear esta idea tomando como referencia las teorías propuestas por Stephen Hawking y otros científicos”.

Por otro lado, en *Dark* el tiempo es cíclico e infinito, y después de 33 años hay un apocalipsis que destruye la ciudad. Esta idea del tiempo es un guiño a las teorías del físico británico Roger Penrose, ganador del premio Nobel de Física 2020. En su libro *Cycles of time: An extraordinary new view of the Universe* plantea que el Universo tiene ciclos temporales e infinitos. Además, en la serie alemana los ciclos terminan en el mismo punto donde empiezan.

Algunos momentos sorprendentes y confusos de la serie suceden cuando los personajes viajan al pasado o al futuro porque pueden encontrarse con una versión suya más joven o más vieja. Lo que podría causar paradojas espacio-temporales. Un ejemplo de ello es que si yo viajara al pasado e impidiera que mis padres se conocieran, no podría haber nacido. Una solución que se le da a dicho problema, en algunas teorías de la física, es que al viajar al pasado, uno en realidad estaría viajando a un universo paralelo. En él podrían existir copias casi idénticas de mis padres, a quienes yo les podría impedir conocerse, y aún así haber nacido. En *Dark*, las primeras dos temporadas son deterministas y los personajes solo viajan en el tiempo dentro de su propio mundo. Pero en la tercera temporada viajan de ida y vuelta a un mundo paralelo, usando un objeto llamado *clockwork orb*.

Al final de la segunda temporada, Martha saca de su bolso dicho aparato, que tiene forma de esfera dorada. Cuando la hace rotar, la esfera brilla, y los transporta a ella y a Jonas a otro lugar. Cuando él le pregunta a qué época viajarán, ella contesta: “la pregunta no es a qué tiempo [vamos], sino a qué mundo”. En el último capítulo de la serie, Martha y Jonas, los amantes eternos, descubren que para prevenir el apocalipsis tienen que viajar a un mundo en el que ninguno de los dos exista y, por ende, donde no puedan estar juntos. Dicha conclusión muestra que, aunque fuera posible viajar en el tiempo para cambiar los errores del pasado, no siempre habría un final feliz.

Aún estamos muy lejos de poder viajar en el tiempo y no sabemos si alguna vez tendremos la tecnología necesaria para lograrlo. Sin embargo, estas series nos invitan a acercarnos más a la física contemporánea. Al hacerlo, descubrimos que la ciencia de nuestro tiempo es tanto o más sorprendente que la ciencia ficción. —

GABRIELA FRÍAS VILLEGAS es comunicadora de la ciencia en el Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM.



POESÍA

¿Es traducible Celan?



MICHAEL HOFMANN

s posible —no imposible, quizá— traducir cada palabra de un poema de Paul Celan y no apresurar nada de lo que en él importa.

Puesto que Celan escribió para vencer a una lengua (la alemana), no sorprende que sus palabras impidan las traducciones a otras. Cuando el tema es distanciarse de la lengua, cambiar de lengua no ayudará. No se puede culpar al traductor, excepto en la medida en que es consciente de que está haciendo algo prácticamente inútil. Se produce eso que yo llamaría traducción física, traducción como silueta, traducción como promesa vacía. Funciona mejor desde lejos. Es la diferencia entre una lata de tomates y una lata de aire. Aquí está la traducción de “Con los perseguidos”, de José Luis Reina Palazón:

Con los perseguidos en tardía, no
silenciada,
radiante
alianza.

La plomada de la auro-
ra, sobredorada,
se te pega al com-
prometido, com-
penetrado, com-

ponente
talón.

Y aquí la traducción al inglés, de Pierre Joris:

With the persecuted in late, un-
silenced,
radiating
league.

The morning-plumb, gilded,
hafts itself to your co-
swearing, co-
scratching, co-
writing
heel.

No hay ninguna palabra en el poema con la que pudiéramos estar en desacuerdo, excepto, quizá, *hafts*, traducida de manera más bien apática del alemán *heftet*, y que no es un verbo en inglés, excepto en la acepción rara e inusual de “instalar un mango o un asa”. ¿Se le puede instalar un mango al talón? ¿En serio?

Aquí está la versión en alemán, luce casi idéntica, casi el mismo número de palabras, pero mismos guiones, mismas comas. Damos unos pasos hacia atrás, mismo poema, tres labrados:

Mit den Verfolgten in spätem, un-
verschwiegenem,
strahlendem
Bund.

Das Morgen-Lot, übergoldet,
heftet sich dir an die mit-
schwörende, mit-
schürfende, mit-
schreibende
Ferse.

Como sucede a menudo, Celan se pregunta —con un juego de palabras— cómo y dónde alinearse. *Mit* en el sentido de “unirse a una causa común”. Está del lado de los buscados, los perseguidos, como Heine, su predecesor poeta germano-judío del siglo XIX que escribió: “Mis antepasados no estaban con los cazadores, sino con los cazados.”

Uno negocia el poema, los extenuantes participios adjetivales en aposición (mucho más monótonos en un inglés sin inflexiones), preguntándose qué es lo que dice. Luego, con la última palabra, *Ferse*, “tacón”, todo se devela. Homofónicamente, *Ferse* es *Verse*: es verso, es poesía. Una vez que lees eso, el poema se deshace y se vuelve a hacer. Es el poema el que está componiendo y descartando y conspirando todo el tiempo; aquello que se escapa y se une a una causa común con los buscados o los perseguidos, eso es un poema. De manera análoga, *Bund* se asocia con el *gebunden* de un libro encuadernado y *heftet* con el *Heft* de un cuaderno. La recopilación y la encuadernación de hojas, de *Blätter*. El libro cosido y pegado. Hay un cúmulo secundario de juegos de palabras alrededor de *Morgen-Lot*, un neologismo, y ahí, en lugar del mucho más común y esperado *Morgenrot*, “rojo amanecer”, tenemos *strahlendem*, en la acepción de “reluciente”, “dorado” [*gilded*], y *Bund*, que es un homófono con *bunt*, que significa “brillante” o “colorido”. El poema conforma una cierta jovialidad —no es un texto sombrío— con su ferviente propósito ético-político, ominosa codificación y —con un juego de palabras— culpa. El brillo dorado del sobreviviente. La templanza del sobreviviente [*guilt. Survivor's gilt. Survivor's tilt*]. Porque una línea adicional de ambigüedad conecta *Morgen* (que puede significar también “acre”) con la insinuación de que el poema es lo que se acumula bajo el talón del fugitivo, el refugiado. Está sondeando el lodo, la tierra. El *Morgen-Lot*. El *Verse* es lo que ocurre bajo el *Ferse*. Como escribió Whitman, “Si me necesitas aún, búscame bajo las suelas de tus zapatos. // Apenas sabrás quién soy ni qué significo. / Soy la salud de tu cuerpo / y me filtro en tu sangre y la restauro”. —

*Traducción del inglés
de Jacobo Zanella.*

MICHAEL HOFMANN (Freiburg, Alemania, 1957) es poeta y ensayista. Es uno de los principales traductores del alemán al inglés.



R
ALBERTO FERNÁNDEZ

esulta difícil ver la serie *Cobra Kai* sin hacer una analogía de la profunda polarización en la sociedad estadounidense.

Cobra Kai reúne a los dos antagonistas de la película *Karate Kid* más de treinta años después. Johnny Lawrence, el rubio *bully* karateca, se ha convertido en un solitario perdedor que malgasta su vida entre cantidades industriales de cerveza, películas ochenteras, chambitas mal pagadas y el recuerdo constante del momento en que su vida se fue al carajo: cuando Daniel LaRusso le asestó la implacable patada de la grulla en pleno rostro, en una de las escenas más famosas de la historia del cine. Daniel, por su parte, es un empresario exitoso, dueño de una cadena de concesionarias de autos, casado con la mujer perfecta y no exento de cierta pedantería y condescendencia.

Al final de los dos primeros episodios, el contraste entre ambos personajes es completo y muy simétrico. Pese a que los guionistas hicieron un esfuerzo heroico para no caer jamás en la más ligera politización de

las diferencias entre Johnny y Daniel, ambos aparecen como estereotipos de la época. Dicho de otra manera, Johnny, marinado durante décadas en los jugos de su resentimiento y el recuerdo de agravios más ficticios que reales, podría ser un perfecto trumpista, y Daniel sería un digno representante de la progresía liberal estadounidense, acaudalado, exitoso, ilustrado y a tono con los tiempos.

A pesar de los esfuerzos de Steve Bannon por vestirlo con los ropajes de una teoría coherente, si bien intelectualmente pobre, mezcla de nacionalismo económico y chauvinismo cultural, el trumpismo es sobre todo una actitud ante la vida: la nostalgia del *bully* devenido *loser*. El trumpista promedio añora una época donde los valores que él cree representar eran hegemónicos en la cultura y política estadounidense. Una época en la que todo mundo podía decir lo que pensaba, libre de la camisa de fuerza de la “corrección política”, y la agresividad y la fuerza no solo eran socialmente aceptables, sino una aspiración de la gente común.

Esa época, por supuesto, no existió más que en las películas y otras representaciones de la cultura popular estadounidense. En las dos primeras temporadas de *Cobra Kai* es muy revelador que la vida de Johnny, desde el momento de recibir la patada fatídica hasta 33 años después cuando despierta en un departamento de medio pelo rodeado de botellas vacías, no tenga una narración mínimamente plausible, sino apenas unos retazos de recuerdo: el día que no asistió al nacimiento de su hijo y la confesión de que jamás olvidó a Ali, la novia que le quitó Daniel. El Johnny Lawrence de *Cobra Kai* parece haber vivido los últimos treinta años en una cueva; no conoce el internet y su habla es una caricatura del léxico sexista y homofóbico del *hard rock* de los años ochenta.

El trumpismo es también un atajo entre una época dorada, el tiempo lejano en que *America* era *great* y el oscuro presente en que viven los trumpistas, arrinconados por su forma de hablar, su torpeza sociocultural y las creencias

más desaforadas, como la idea de que las “élites liberales” les han robado hasta la Navidad. A diferencia de Johnny Lawrence, que con su rubia y ultramasculina presencia karateca dominaba los pasillos de la preparatoria y las idílicas lunadas de la playa californiana, el trumpista promedio no experimentó en su persona esa gloria perdida. Si bien los santones más visibles del trumpismo son hombres blancos de la tercera edad, Rudolph Giuliani en primer lugar, las fuerzas de choque, como los Proud Boys y otros similares, están integradas por hombres relativamente jóvenes que crecieron en los años noventa o en la primera década del nuevo siglo, inmersos en un medio cultural que ya rechazaba el estereotipo viril de los héroes ochenteros en favor de cierta apelación a la multiculturalidad, aunque fuera solo en la superficie. La suya es una nostalgia como la que describe Joaquín Sabina: “no hay nostalgia peor que añorar lo que nunca jamás sucedió”.

Antes de la irrupción de Trump en la campaña electoral de 2016, la actitud que ahora llamamos “trumpismo” era una actitud marginal, un tanto vergonzante y humillada de antemano por el hecho de que el rasero que utilizaba para aquilatar su fracaso eran los propios valores de su villano favorito: las élites culturales estadounidenses. Era una actitud *loser*, en suma. Sus practicantes habrían vuelto al sótano de sus padres, a rezongar en sus empleos mal pagados y a resignarse a malvivir entre pobreza y adicciones, si el sorpresivo triunfo de Trump en noviembre de 2016 no hubiera agregado un elemento a la ecuación: el poder.

Este es, por supuesto, un recuento parcial, pero también un intento de ubicar al trumpismo más allá de las explicaciones sociológicas sobre las condiciones de la clase trabajadora blanca, la configuración del mapa electoral en Estados Unidos, y los cambios demográficos como destino ineludible y motor del resentimiento racial. Si vemos al trumpismo como una actitud latente en conflictivo diálogo con los cambiantes valores de la sociedad y la cultura

popular estadounidense, podemos quizás entender también cómo pudo sobrevivir y casi dar otra campanada en las elecciones de 2020, a pesar de que la gestión de Trump como presidente, especialmente en el último año, ha sido un desastre de proporciones bíblicas.

Como explica Daniel LaRusso en un episodio de la segunda temporada de *Cobra Kai*, el atractivo de la fuerza es inmenso, engeguecedor para quienes han vivido en la impotencia. “Payback time”, lo llamaron muchos fanáticos de Trump, empezando por su hijo. El tiempo de la revancha. El trumpismo en el poder disfrutó menos sus triunfos que las derrotas de sus adversarios. “Own the libs” fue el mantra de los trumpistas, algo que solo puede traducirse como “joderse a los liberales”, y lo llevaron a sus últimas consecuencias. Algún día quizás alguien haga el conteo de todos los fanáticos de Trump que murieron de covid por negarse a usar cubrebocas y así “own the libs”.

En *Cobra Kai*, los personajes pasan de víctimas a victimarios. Los *bullies* reciben su merecido, sus víctimas se convierten en los nuevos *bullies*, y vuelta al inicio, mientras los dos antagonistas, por caminos muy diferentes, buscan encontrar el equilibrio. ¿Es posible algo similar en la sociedad estadounidense? El trumpismo está aferrado al poder tras la derrota electoral porque tiene terror de volver a quedar reducido a su esencia: una actitud *loser*. El presidente entrante ofrece una política de reconciliación, pero es difícil que los trumpistas más convencidos acepten la mano extendida cuando imaginan que esa misma mano los ha abofeteado repetidamente. La reconciliación del trumpismo tiene que ser, en primera instancia, individual. Como los afroamericanos y los mexicoamericanos antes que ellos, los trumpistas deben dejar de aceptar la imagen que la cultura dominante les ofrece y, sobre todo, la fantasía de que alguna vez fueron la especie dominante sobre el planeta. —

ALBERTO FERNÁNDEZ es politólogo egresado de la UNAM y de la New School for Social Research.



LA BÚSQUEDA DEL PRESENTE

OCTAVIO PAZ

Hace treinta años la Academia Sueca le entregó a Octavio Paz el Premio Nobel de Literatura. Como parte de la celebración recuperamos un fragmento del discurso que pronunció en Estocolmo en diciembre de 1990 y que se publicó en el número 170 de *Vuelta*, en enero de 1991.

El sentimiento de separación se confunde con mis recuerdos más antiguos y confusos: con el primer llanto, con el primer miedo. Como todos los niños, construí puentes imaginarios y afectivos que me unían al mundo y a los otros. Vivía en un pueblo de las afueras de la Ciudad de México, en una vieja casa ruिनosa con un jardín selvático y una gran habitación llena de libros. Primeros juegos, primeros aprendizajes. El jardín se convirtió en el centro del mundo y la biblioteca en caverna encantada. Leía y jugaba con mis primos y mis compañeros de escuela. Había una higuera, templo vegetal, cuatro pinos, tres fresnos, un huele-de-noche, un granado, herbazales, plantas espinosas que producían rozaduras moradas. Muros de adobe. El tiempo era elástico; el espacio, giratorio. Mejor dicho: todos los tiempos, reales o imaginarios, eran *ahora mismo*; el espacio, a su vez, se transformaba sin cesar: allá era aquí; todo era aquí: un valle, una montaña, un país lejano, el patio de los vecinos. Los libros

de estampas, particularmente los de historia, hojeados con avidez, nos proveían de imágenes: desiertos y selvas, palacios y cabañas, guerreros y princesas, mendigos y monarcas. Naufragamos con Simbad y con Robinson, nos batimos con Artagnan, tomamos Valencia con el Cid. ¡Cómo me hubiera gustado quedarme para siempre en la isla de Calipso! En verano la higuera mecía todas sus ramas verdes como si fuesen las velas de una carabela o de un barco pirata; desde su alto mástil, batido por el viento, descubrí islas y continentes —tierras que apenas pisadas se desvanecían—. El mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano; el tiempo era una sustancia maleable y un presente sin fisuras.

¿Cuándo se rompió el encanto? No de golpe: poco a poco. Nos cuesta trabajo aceptar que el amigo nos traiciona, que la mujer querida nos engaña, que la idea libertaria es la máscara del tirano. Lo que se llama “caer en la cuenta” es un proceso lento y sinuoso porque nosotros mismos somos cómplices de nuestros errores y engaños. Sin embargo, puedo recordar con cierta claridad un incidente que, aunque pronto olvidado, fue la primera señal. Tendría unos seis años y una de mis primas, un poco mayor que yo, me enseñó una revista norteamericana con una fotografía de soldados desfilando por una gran avenida, probablemente de Nueva York. “Vuelven de la guerra”, me dijo. Esas pocas palabras me turbaron como si anunciaran el fin del mundo o el segundo advenimiento de Cristo. Sabía, vagamente, que allá lejos, unos años antes, había terminado una guerra y que los soldados desfilaban para celebrar su victoria; para mí aquella guerra había pasado en otro tiempo, no *ahora* ni *aquí*. La foto me desmentía. Me sentí, literalmente, desalojado del presente.

Desde entonces el tiempo comenzó a fracturarse más y más. Y el espacio, los espacios. La experiencia se repitió una y otra vez. Una noticia cualquiera, una frase anodina, el titular de un diario, una canción de moda: pruebas de la existencia del mundo de afuera y reve-

laciones de mi irrealidad. Sentí que el mundo se escindía: yo no estaba en el presente. Mi ahora se disgregó: el verdadero tiempo estaba en otra parte. Mi tiempo, el tiempo del jardín, la higuera, los juegos con los amigos, el sopor bajo el sol de las tres de la tarde entre las yerbas, el higo entreabierto —negro y rojizo como un ascua pero un ascua dulce y fresca— era un tiempo ficticio. A pesar del testimonio de mis sentidos, el tiempo de allá, el de los otros, era el verdadero, el tiempo del presente real. Acepté lo inaceptable: fui adulto. Así comenzó mi expulsión del presente.

Decir que hemos sido expulsados del presente puede parecer una paradoja. No: es una experiencia que todos hemos sentido alguna vez; algunos la hemos vivido primero como una condena y después transformada en conciencia y acción. La búsqueda del presente no es la búsqueda del edén terrestre ni de la eternidad sin fechas: es la búsqueda de la realidad real. Para nosotros, hispanoamericanos, ese presente real no estaba en nuestros países: era el tiempo que vivían los otros, los ingleses, los franceses, los alemanes. El tiempo de Nueva York, París, Londres. Había que salir en su busca y traerlo a nuestras tierras. Esos años fueron también los de mi descubrimiento de la literatura. Comencé a escribir poemas. No sabía qué me llevaba a escribirlos: estaba movido por una necesidad interior difícilmente definible. Apenas ahora he comprendido que entre lo que he llamado mi expulsión del presente y escribir poemas había una relación secreta. La poesía está enamorada del instante y quiere revivirlo en un poema; lo aparta de la sucesión y lo convierte en presente fijo. Pero en aquella época yo escribía sin preguntarme por qué lo hacía. Buscaba la puerta de entrada al presente: quería ser de mi tiempo y de mi siglo. Un poco después esta obsesión se volvió idea fija: quise ser poeta moderno. Comenzó mi búsqueda de la modernidad. —

OCTAVIO PAZ (Ciudad de México, 1914-1998) fue poeta y ensayista. Fue director de las revistas *Plural* y *Vuelta*.